

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

**O Extremo Oriente em mim e na foto:**  
***Aproximações entre o ideograma, o haikai e a fotografia***

Thaís Regina dos Santos  
Orientador: Prof. Wagner Antonio Rizzo

BRASÍLIA  
2º/2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

**O Extremo Oriente em mim e na foto:**  
***Aproximações entre o ideograma, o haikai e a fotografia***

Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em jornalismo.

Thaís Regina dos Santos  
Orientador: Prof. Wagner Antonio Rizzo

BRASÍLIA  
2º/2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Wagner Antonio Rizzo

Membro 1: Prof. João Batista Lanari Bó

Membro 2: Prof. Luiz Martins da Silva

BRASÍLIA  
2º/2013

*A minha mãe, que me criou para o mundo.*

## AGRADECIMENTOS

A minha família, para onde eu volto sempre;  
à família Tanaka (田中系), que me deixou passar da porta de entrada e  
aprender os costumes japoneses de perto;  
a Eikoh Hosoe, que me ensinou a ver;  
a Wagner Rizzo, por sempre acreditar em mim;  
a Gustavo, que me apresentou *Barakei* #32;  
a Lara, pelas dicas que abriram caminhos;  
a Rafael Phelps, que me lembrou de mim;  
a Edna, por me falar do aqui e agora, e a Matsuo Bashô e Dan Millman, por me  
fazerem senti-lo;  
às professoras (先生たち) Keiko (圭子), Naruse (成瀬) e Ibaraki (茨城), e a Haiji  
(珮荏) e Sokha, por iluminarem meu ano de intercâmbio com ensinamentos e  
sorrisos sinceros;  
a Ivan e Márcia.

## SUMÁRIO

1	RESUMO .....	6
2	INTRODUZINDO ESTUDO E MÉTODO, OU QUANDO NASCI PELA SEGUNDA VEZ .....	7
3	“UMA ESTRELINHA NO VIDRO” .....	18
4	UM ENIGMA .....	23
5	O GRANDE MESTRE .....	25
6	O IDEOGRAMA, O HAICAI E A FOTOGRAFIA .....	30
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	33
8	ANEXO .....	35

## 1 RESUMO

Esta monografia compila e estabelece aproximações entre a escrita ideogramática e a fotografia, assim como entre a mais simples das formas poéticas japonesas, o haikai, e a foto. Para isso, procuro relacionar ideias de pensadores da fotografia, como Vilém Flusser, às de orientalistas, como Ernest Fenollosa. Dou especial atenção às reflexões de Paulo Leminski e Roland Barthes acerca das similaridades entre a fotografia e o haikai. Meu intuito é despertar os estudiosos da imagem técnica, sobretudo fotográfica, para o universo que existe além do hermetismo dos ideogramas.

Palavras-chave: ideograma, haikai, fotografia, Flusser, Leminski, Barthes.

## 2 INTRODUZINDO ESTUDO E MÉTODO, OU QUANDO NASCI PELA SEGUNDA VEZ

*I write not in order just to be understood.*

*I write in order to understand.*

C. V. Lewis

Depois de quatro viagens ao Japão, decidi morar lá, por um ano, a fim de estudar japonês em uma escola para estrangeiros. Eu já havia estudado chinês, por dois semestres, na Escola de Línguas da UnB. Foi esse o meu primeiro contato com uma língua cuja escrita faz uso de ideogramas. E foi um susto! Ideogramas eram, até então, texturas para mim. Atraíam o meu olhar sem que eu pudesse reconhecer neles qualquer imagem, nada os distinguia entre si. Formavam superfícies dominadas por uma uniformidade desconcertante para mim, que não sou de família chinesa, japonesa ou coreana. São, justamente, essas características que Bruno Munari atribui, em *Design e Comunicação Visual* (2001), às texturas.

Quando comecei a aprender o chinês, os elementos formadores dessas texturas começaram a ganhar contornos mais precisos e, então, a adquirir significado para mim. No ano seguinte, decidi interromper o estudo do chinês para me dedicar ao japonês. A mudança se deu mais devido a uma necessidade do que a uma vontade. Eu sabia que era justo aprender a língua de meu namorado a fim de lhe dar a liberdade de, um dia, se comunicar comigo em sua língua materna. Estudei o japonês, por quatro semestres, no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET), e por três meses, no



Hamamatsu Japan Language College, localizado na cidade de Hamamatsu, província de Shizuoka, Japão.

Mas, mesmo depois de tanto tempo de aprendizado, eu ainda temia os ideogramas. Isso porque o estudo diário da língua japonesa havia se dado por apenas três meses, tempo insuficiente para (re)aprender e memorizar os 2.136 ideogramas designados, pelo governo japonês, como de uso diário<sup>1</sup>. Nesse mundo tomado por imagens abstratas, cujos significados eu ignorava, um desconforto começou a tomar conta de mim. Era como se eu revivesse, na fase adulta, lembranças de minha primeira infância, quando eu não sabia ler. Esse sentimento de analfabetismo, somado à vontade de me acostumar ainda mais à vida no Japão, fez com que eu decidisse passar mais tempo lá. Pela segunda vez, tranquei o meu curso e voltei ao Japão, para continuar os meus estudos na mesma escola de estrangeiros, mas agora por um ano.

Nesse período, melhorei, significativamente, a minha capacidade de comunicação em japonês. Passei, também, a entender conteúdos de noticiários, diálogos de filmes e, quando me dei conta, já corrigia traduções do português para o japonês que meu namorado fazia. Porém, o que mais me marcou não foi a melhora na compreensão do japonês falado. Não. Pouco antes de voltar para o Brasil, percebi que não sentia mais medo ao me deparar com uma página repleta de ideogramas. Embarquei com a sensação de que meu corpo havia **apreendido** a ler a escrita ideogramática. Isso porque eu havia me tornado capaz de entender o(s) significado(s) de algumas centenas

---

<sup>1</sup> Esses ideogramas formam a *Jōyō Kanji Hyō* (常用漢字表), “Lista dos Ideogramas de Uso Comum”. Publicada, originalmente, em 1981, essa lista continha 1.945 ideogramas “amplamente usados na mídia, governo, e educação” (HALPERN, 2001, p. 36a). Em 2010, a *Jōyō Kanji* foi revista, passando a listar os 2.136 ideogramas de que falo acima (YAMAGUCHI, 2010).

de ideogramas. E, mesmo que eu não soubesse como pronunciá-los em determinada palavra, eu podia compreendê-los. Depois de cinco viagens ao Japão e de quatro anos de estudo da língua japonesa, foi essa a primeira vez que eu **senti** o que é ser uma cidadã do Extremo Oriente. Foi quando se deu meu segundo nascimento.

Migrar é situação criativa, mas dolorosa. Toda uma literatura trata da relação entre criatividade e sofrimento. **Quem abandona a pátria** (por necessidade ou decisão, e as duas são dificilmente separáveis), **sofre. Porque mil fios o ligam à pátria, e quando estes são amputados, é como se intervenção cirúrgica tenha sido operada. Quando fui expulso de Praga (ou quando tomei a decisão corajosa de fugir), vivenciei o colapso do universo.** É que confundi o meu íntimo com o espaço lá fora. **Sofri as dores dos fios amputados. Mas depois, na Londres dos primeiros anos da guerra, e com a premonição do horror dos campos, comecei a me dar conta de que tais dores não eram as de operação cirúrgica, mas de parto.** Dei-me conta de que os fios cortados me tinham alimentado, e que **estava sendo projetado para a liberdade.** Fui tomado pela vertigem da liberdade, a qual se manifesta pela inversão da pergunta “livre de quê” em “livre para fazer o quê”. E assim somos todos os migrantes: seres tomados de vertigem. (FLUSSER apud LEÃO, 1985, p. 45, grifo meu).

Aos 26 anos, renasci – como Vilém Flusser aos 20<sup>2</sup> – livre. No meu caso, essa liberdade está relacionada à capacidade adquirida, durante o intercâmbio, de captar a ideia contida em ideogramas, apreendendo-os “no seu todo, sem a necessidade de [...] traduzir a cadeia fonêmica em palavras e estas em ideias ou conceitos” (SUZUKI, 1992/93, p. 62), como fazem os chineses, taiwaneses e japoneses.

Nos últimos meses de intercâmbio, quando eu escutava uma palavra em japonês e não a entendia, pedia para meu interlocutor ou interlocutora a escrever, já que a possibilidade de eu entender os ideogramas que a formavam

---

<sup>2</sup> Vilém Flusser nasceu, em 1920, em Praga. Em 1940, emigrou para Londres e, um ano depois, para São Paulo (FLUSSER, 1985).

era considerável. Tal como faziam os meus colegas chineses e taiwaneses. Os cidadãos dessas nações são capazes de ler uma notícia, em um jornal japonês, por exemplo, e entender muito do conteúdo, sem nunca terem estudado a língua japonesa, como explica a Professora Tae Suzuki:

***A vertente semântica do ideograma permite que chineses e japoneses possam se intercomunicar por escrito, mesmo sem o conhecimento da língua recíproca e apesar das dificuldades geradas pelas diferenças em termos de estrutura frasal entre as duas línguas, bem como pelos traçados diferentes que alguns ideogramas adquiriram no curso de sua evolução, na China e no Japão. O ideograma cria, antes de mais nada, a imagem. Seu caráter nocional faz com que a transmissão da ideia seja anterior a qualquer outra operação, tornando-se mesmo secundária sua leitura.*** (SUZUKI, 1992/93, p. 68, grifo meu).

Foi somente nesses últimos meses que pude participar das cenas das quais eu, até então, havia sido espectadora. Ao mesmo tempo que me despertavam inveja, essas eram cenas mágicas: a professora dizia algo; as chinesas e os taiwaneses, meus colegas de sala, não entendiam; ela, então, escrevia a palavra, em ideogramas, no quadro; todos, exceto eu, entendiam; a ponte estava feita. Mas, agora, eu também tinha acesso a essa ponte. Agora eu era um deles. E, dialogando com Flusser: livre para criar imagens a partir de palavras.

Nessa mesma época, percebi uma mudança na minha relação com ideogramas cujo significado eu desconhecia. Ao deixar de ignorá-los e passar a vê-los com mais atenção, eu comecei a sentir algo inusitado: uma força que me levava para dentro de cada ideograma desconhecido, na busca por radicais

semânticos<sup>3</sup> que me fossem familiares. É o que a Prof.<sup>a</sup> Suzuki chama de “desvendamento”:

[...] a grande maioria dos ideogramas resulta da associação de dois ou mais caracteres. Duas *árvores* [木] dispostas lado a lado referem-se a um “bosque” [林], dois *fogos* [火] sobrepostos formam uma “labareda” [炎]. A imagem visual se estabelece de pronto nesses casos mas **a significação de ideogramas complexos não reside, em sua maioria, na simples soma dos conteúdos expressos pelos caracteres individualmente, mas numa montagem que implica um exercício de associação desses conteúdos ou de um radical semântico a um fonético.**

[...] **quando se tratam de ideogramas complexos, os radicais semânticos podem servir de indicadores para o “desvendamento” de seu significado**, bem como o reconhecimento de um radical fonético pode auxiliar sua leitura. (SUZUKI, 1992/93, p. 63-64, grifos da autora e meu).

Já no Brasil, guiada pelo livro didático *Rapid Reading Japanese* (OKA, 2011), eu me arrisquei a ter uma nova relação com os textos. Aplicando a técnica do *scanning* ou *extracting information*<sup>4</sup>, percebi que, caso os textos contivessem ideogramas, eu poderia colher informações importantes, rapidamente ou num “golpe de vista”, como assinala Flusser, em *Filosofia da Caixa Preta*, acerca da imagem: “O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista” (1985, p. 7).

<sup>3</sup> Ideogramas são formados por radicais, que podem ser de dois tipos: semânticos ou fonéticos. Os primeiros dão pistas para o significado do ideograma, enquanto os últimos, para a sua leitura. Os radicais semânticos podem ser comparados aos radicais gregos: “Exatamente como o prefixo grego ‘fil’ nos diz que a palavra tem algo a ver com ‘amor’ [...], quando um chinês vê um caráter com o radical ‘coração’ escrito 心 ou 忄, dependendo da sua posição, ele/ela pode presumir que o caráter tem algo a ver com as emoções. Por exemplo, 愛 [ài] significa ‘amor; amar’, 恨 [hèn] significa ‘ódio; odiar” (SCURFIELD; SONG, 2003, p. 8-9).

<sup>4</sup> Uma das técnicas de leitura rápida sugeridas no livro. Para aplicar o *scanning*, a autora Mayumi Oka aconselha o estudante de japonês a “ler frase por frase em vez de palavra por palavra” e a “tentar compreender o sentido [do texto] visualmente”. Ela afirma que o *scanning* está mais relacionado ao ato de ver do que ao de ler, a uma espécie de colheita de palavras “como imagens ou símbolos” (2011, p. (14)-4).

Esse amadurecimento, que eu pude sentir vez e outra, parece, então, ter-se dado em três etapas: primeira, ao começar a relacionar palavras novas a ideogramas e não mais a sons; segunda, ao passar da indiferença à contemplação e ao exame de ideogramas desconhecidos; terceira, ao me permitir uma leitura menos linear e mais imagética de textos em japonês.

Só hoje, ao refletir sobre essas etapas, é que vejo razão no surgimento, há alguns meses, de uma vontade em mim: a de despertar os estudiosos e pensadores da imagem técnica, sobretudo fotográfica, para o universo que existe além das texturas ideogramáticas. Sinto como se quisesse que todos eles se arriscassem a entender a lógica dos ideogramas. Suspeito que desse sonho possam nascer contribuições importantes para se pensar o nosso "mundo-imagem", caracterizado, por Susan Sontag, pelo domínio de imagens fotográficas que “desfrutam uma autoridade quase ilimitada” (2004, p. 170) e com as quais nos relacionamos, evitando experiências diretas do real.

A razão final para a necessidade de fotografar tudo repousa na própria lógica do consumo em si. Consumir significa queimar, esgotar – e, portanto, ter de se reabastecer. À medida que produzimos imagens e as consumimos, precisamos de ainda mais imagens; e mais ainda. [...] **A posse de uma câmera pode inspirar algo afim à luxúria.** E, a exemplo de todas as formas verossímeis de luxúria, **algo que não pode ser satisfeito: primeiro, porque as possibilidades da fotografia são infinitas e, segundo, porque o projeto é, no fim, autodevorador.** [...] **As câmeras são o antídoto e a doença, um meio de apropriar-se da realidade e um meio de torná-la obsoleta.** (SONTAG, 2004, p. 195-196, grifo meu).

Se, para a filósofa, nossa relação desequilibrada com a fotografia nos afasta do mundo real, para a professora de comunicação Donis A. Dondis (2007), o impacto das transformações provocadas pela fotografia, desde o seu advento, nos despertou para o potencial que a visão tem de nos aproximar do mundo:

Ao ver, fazemos um grande número de coisas: vivenciamos o que está acontecendo de maneira direta, descobrimos algo que nunca havíamos percebido, talvez nem mesmo visto, conscientizamos-nos, através de uma série de experiências visuais, de algo que acabamos por reconhecer e saber, e percebemos o desenvolvimento de transformações através da observação paciente. [...] **Ver passou a significar compreender.** (DONDIS, 2007, p. 13, grifo meu).

A autora afirma também que a expansão da capacidade de ver está, diretamente, ligada ao desenvolvimento da capacidade de criar mensagens visuais. E que essa operação só pode ser levada a cabo através do alfabetismo<sup>5</sup> visual, que, revela Dondis, deve ser buscado “em muitos lugares e de muitas maneiras, nos métodos de treinamento de artistas, na formação técnica de artesãos, na teoria psicológica, na natureza e no funcionamento fisiológico do próprio organismo humano” (2007, p. 18). Ora, o que a autora prova, sem saber<sup>6</sup>, ao citar a natureza, é que um desses “muitos lugares” é o Extremo Oriente, berço dos ideogramas, em cuja origem residem “representações simbólicas de elementos da natureza [caráter pictográfico] ou das relações entre as coisas existentes no universo [caráter diagramático]” (SUZUKI, 1992/93, p. 63).

Roland Barthes já escreveu que "existem hoje, sem dúvida, mil coisas a serem aprendidas do Oriente: um enorme trabalho de *conhecimento* é, será necessário" (2007, p. 8, grifo do autor). Aliás, foi Barthes que fez uma

---

<sup>5</sup> Definido como sendo o compartilhamento, por um mesmo grupo, do “significado atribuído a um corpo comum de informações” (DONDIS, 2007, p. 3).

<sup>6</sup> Digo “sem saber” porque, ao discorrer acerca do subaproveitamento que fazemos do sentido da visão, Dondis cita uma passagem do livro *Towards a Visual Culture*, de Caleb Gattegno, donde consta a seguinte frase: “Embora usada por nós com tanta naturalidade, a visão ainda não produziu sua civilização” (2007, p. 6). Além desse trecho, há também outros dois através dos quais pude notar o desconhecimento, por parte da autora, do universo escondido sob o aparente hermetismo da escrita ideogramática. São eles: “numa linguagem escrita altamente desenvolvida, as imagens são abandonadas e os sons passam a ser representados por símbolos” e ao se referir às línguas que fazem uso de ideogramas como “línguas que nunca foram além da fase pictográfica” (p. 20).

comparação, em *A câmara clara* (2012), que reverberou nesse meu novo eu de cidadã do Extremo Oriente. É, na página 53 desse livro, que moram as frases que desencadearam este estudo<sup>7</sup>:

[...] a notação de uma haiku também [como “a Fotografia (certas fotografias)”] é indesejável: tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica. Nos dois casos, poderíamos, deveríamos falar de uma *imobilidade viva*: ligada a um detalhe (a um detonador), uma explosão produz uma estrelinha no vidro do texto ou da foto: nem o Haiku nem a Foto fazem “sonhar”. (BARTHES, 2012, p. 53, grifo do autor).

De acordo com o *Japanese-English Dictionary of Culture, Tourism and History of Japan*, o *haiku* é um tipo de poema clássico japonês de métrica fixa. Nele, 17 sílabas poéticas são arranjadas, em três unidades métricas, conforme o padrão 5-7-5. O *haiku* contém sempre uma palavra ou frase relacionada a uma das quatro estações do ano. Em japonês, essa expressão recebe o nome de *kigo* (季語<sup>8</sup>). A origem do *haiku* encontra-se dentro do próprio haikai<sup>9</sup>, uma vez que aquele corresponde à primeira estrofe ou *hokku* (発句<sup>10</sup>) desse (YAMAGUCHI, 2010).

Durante muito tempo, o significado da palavra *haiku* me foi, totalmente, estranho. Lembro-me de que anos separaram a primeira vez que escutei

<sup>7</sup> Umberto Eco diz que “uma ideia contida quase por engano na página de um livro [...] (considerado irrelevante por quase todos) pode revelar-se decisiva” (2012, p. 44).

<sup>8</sup> *ki* (季) significando “estação” e *go* (語), “palavra” (HALPERN, 2001).

<sup>9</sup> Aqui, Yamaguchi parece se referir ao *haikai no renga* (“*renga* de haikai”). À palavra “haikai”, o autor atribui a seguinte definição: “poesia rimada e cômica de 17 sílabas métricas” (2010). Quanto à *renga*, Paulo Leminski explica que ela é “uma cadeia de tercetos, produzida, oralmente de improviso, numa roda de poetas, cada terceto pegando o mote do anterior. E passando a bola para o próximo poeta. Algo semelhante aos desafios de violeiros, no Brasil”. Leminski acrescenta que o terceto foi isolado da *renga* “como forma para se transformar em estrutura autônoma, o haiku, hokku ou, entre nós, haikai” (2013, p. 111). Assim, optei pela palavra “haikai”, em português, para o subtítulo deste estudo e para as aproximações que faço entre a poesia japonesa de 17 sílabas e a fotografia.

<sup>10</sup> *hok* (発), nessa palavra, significa “começar” e *ku* (句), “frase” (HALPERN, 2001).

“*haiku*”, na Casa do Estudante Nipo-brasileiro de Brasília (ou “Nipo”, onde morei por quatro anos), da primeira vez que aprendi seu significado, no Japão. Na “Nipo”, associávamos a palavra *haiku* a uma reunião de velhinhos *nikkei* que acontecia, no primeiro domingo de cada mês, na sala de estudos. Dia de *haiku* era sempre ruim e misterioso. Ruim porque todos nós tínhamos que retirar pilhas de livros e cadernos da sala de estudos, e misterioso porque, por mais que espiássemos a reunião, ninguém entendia do que os velhinhos falavam, já que tudo acontecia em japonês.

E só hoje, desperta pela comparação de Barthes, é que me volto para os ideogramas presentes na palavra *haiku*. Conforme *The Kodansha Kanji Learner's Dictionary* (HALPERN, 2001), o primeiro ideograma, *hai* (俳), significava, originariamente, “ator”. À esquerda, temos o radical “pessoa” (亻) e, à direita, um radical que, sozinho, também existe como um ideograma completo: *hi* (非), significando “não é”. O *hai* de *haiku* traz, portanto, dois componentes: “pessoa” e “não é”, ou seja, “não é pessoa”. Esses radicais dão sentido ao significado de “ator” que esse ideograma possuía. Com o tempo, 俳 passou a significar “*haiku*”. O segundo ideograma, *ku* (句), significa “frase”.

O que os velhinhos *nikkei* faziam, então, eram “frases de ator”. É como se cada um deles assumisse, por algumas horas, o papel de poeta e, poetando, produzisse algo como isto, de Buson (apud BARTHES, 2007, p. 90):

*É noite, outono,  
Penso somente  
Em meus pais.*



Ou isto, de Bashô (apud BARTHES, 2007, p. 95):

*Quatro horas já...  
Levantei-me nove vezes  
Para admirar a Lua.*

Sim, o haikai é acessível a todos. De tão simples que é, Barthes diz mesmo que ele “parece dar ao Ocidente direitos que sua literatura lhe recusa, e comodidades que ela lhe regateia” (2007, p. 91).

Outros pensadores também estabeleceram relações entre o haikai e a fotografia. François Soulages diz, em seu livro *Estética da fotografia*, que “uma foto sozinha pode ser considerada como um aforismo ou como um poema, mais precisamente como um haikai” e que, por isso mesmo, a melhor maneira de abordarmos a fotografia é poeticamente (2010, p. 200). Paulo Leminski, o poeta faixa preta de judô, se refere ao haikai como um “clique de palavras”. “Em ultra-segundos de hiperinformação”, 17 sílabas poéticas valorizam “o fragmentário e o ‘insignificante’, o aparecimento banal e o casual”, exatamente como uma foto ([1986]).

Perceber que a minha vontade de unir e pensar (ou o contrário: pensar e unir) Extremo Oriente e foto já havia sido realizada por Barthes, Soulages e Leminski, foi incrível e animador. Ao que tudo indica, essa percepção tornou-se o disparador de uma pesquisa bibliográfica por mais autores que tivessem estabelecido qualquer relação entre a imagem técnica (sobretudo, a fotográfica) e a escrita ideogramática, e entre aquela e o haikai. O disparo acertou um alvo e esse, outro: lembrei-me de um ensaio de Eisenstein, cujo título é *O Princípio Cinematográfico e o Ideograma*, que me levou à coletânea de Haroldo de Campos intitulada *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*

(2000). Paralelamente, releituras de Flusser e Sontag: a vontade de ler o já lido sempre existiu e a ocasião da monografia seria perfeita para isso, pensei. Ao mesmo tempo, existia o medo de evocar, mais uma vez, os mesmos clássicos, principalmente, *A câmara clara* e *Filosofia da Caixa Preta*. Medo enfrentado e vencido. Os textos devem ser imaginados, defende Flusser (1985).

Este trabalho se desenvolve, a partir de agora, num outro tempo: mais circular e menos linear. Circulando e compilando as aproximações feitas por Barthes, Soulages e Leminski entre o haikai e a foto, vou descobrindo relações significativas<sup>11</sup> entre as ideias deles e as minhas próprias experiências fotográficas e poéticas. No último capítulo (um passo antes deste primeiro), retorno ao ideograma. Mas, agora, voltemos a Barthes.

---

<sup>11</sup> Segundo Flusser, essas relações são estabelecidas por um tempo que circula. Nelas, “um elemento explica o outro, e este explica o primeiro” (1985, p. 7).

### 3 “UMA ESTRELINHA NO VIDRO”

*Como é admirável  
Aquele que não pensa: “A Vida é efêmera”  
Ao ver um relâmpago!*  
Bashô

Foi o Barthes conhecedor do Japão quem escreveu o clássico *A câmara clara*, e não o contrário. À ideia barthiana de haikai, desenvolvida em *O império dos signos* (2007), somaram-se suas concepções tão difundidas, atualmente, acerca da fotografia. Penso ser interessante refletir sobre o que semeou o quê. Quase dez anos separam um texto do outro.

Encerrar o que se vê e sente, "num escasso horizonte de palavras", é, para o teórico francês, a liberdade concedida pelo haikai, em oposição à literatura ocidental que, como todas as coisas que ficam do lado de cá do globo, é umectada de sentido (BARTHES, 2007, p. 91-92):

***O Ocidente umecta todas as coisas com sentido***, como uma religião autoritária que impõe o batismo a populações; os objetos de linguagem (feitos com palavras) são, é claro, legitimamente, convertidos: ***o primeiro sentido da língua chama, metonimicamente, o sentido segundo do discurso, e esse apelo tem o valor de obrigação universal***. Temos dois meios de poupar o discurso da infâmia do não-sentido, e submetemos sistematicamente a enunciação (por uma colmatagem desvairada de qualquer nulidade que poderia dar a ver o vazio da linguagem) a uma ou outra destas *significações* (ou fabricações ativas de signos): o símbolo e o arrazoadado, a metáfora e o silogismo. O haikai, cujas proposições são sempre simples, corriqueiras [...], é atraído para um ou outro desses dois impérios do sentido. (BARTHES, 2007, p. 92-93, grifos meu e do autor).

Assim, o que dizer disto:

*O vento do inverno sopra.  
Os olhos dos gatos  
Piscam.*

Que o vento é empoeirado ou que é tão cortante a ponto de incomodar até os gatos, fazendo-os piscar ininterruptamente? Melhor seria não dizer nada, responderia Barthes. Comentar um haikai tem algo de tautológico: "se renunciássemos à metáfora e ao silogismo, o comentário se tornaria impossível: falar do haikai seria pura e simplesmente repeti-lo" (BARTHES, 2007, p. 94). Essa impossibilidade de uma expansão retórica também está presente na "Fotografia (certas fotografias)", como afirma o teórico em *A câmara clara* (2012, p. 53).

No livro, Barthes questiona o uso da expressão "desenvolver uma foto", equivalente francês para o nosso "revelar uma foto". Para ele, há fotos indesejáveis: "o que a ação química desenvolve é o indesejável, uma essência (de ferida), o que não pode transformar-se, mas apenas repetir-se sob as espécies da insistência (do olhar insistente)" (2012, p. 51, 53).

É uma espécie de "*imobilidade viva*" que aproxima a fotografia do haikai. Roland fala de uma explosão que produz "uma estrelinha no vidro" tanto do texto quanto da foto (2012, p. 53). Essa vivacidade restrita a uma superfície – que Barthes cutila, com a precisão dos poetas japoneses, deixando ver a palavra "vidro" – traz, à tona de minhas lembranças de fotografias, um retrato do romancista e dramaturgo japonês Yukio Mishima com uma rosa que lhe tapa a boca (ver anexo<sup>12</sup>). Sinto que os olhos de Mishima me fitam sempre de modo diverso e vívido, que nunca são os mesmos olhos. A cena, contudo, tem a mesma bidimensionalidade de sempre.

---

<sup>12</sup> A este estudo, está anexado o projeto de pesquisa que apresentei à Embaixada do Japão, no ano de 2011, por ocasião da seleção de bolsistas de pós-graduação feita pelo governo japonês. O projeto trata das relações que estabeleci entre *Barakei*, ensaio fotográfico ao qual o retrato de que falo acima pertence, de Eikoh Hosoe, e o livro *Confissões de uma Máscara*, de Yukio Mishima.

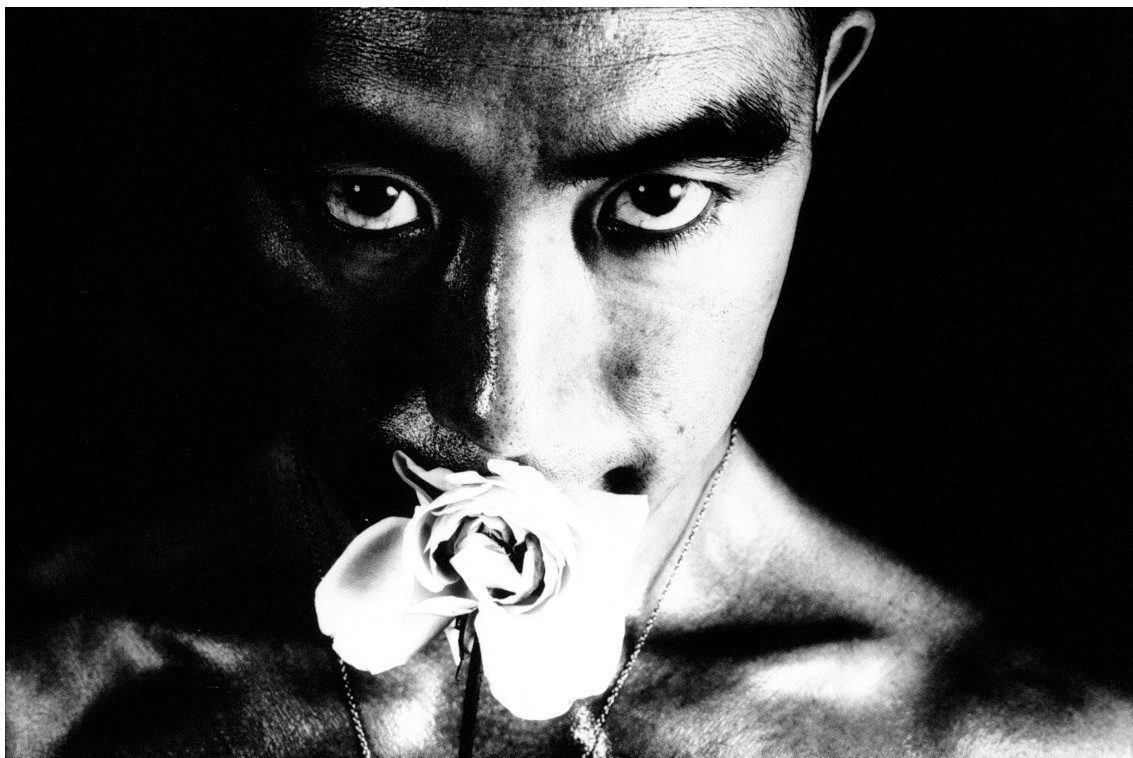


Figura 1: *Barakei* #32 (1961)

Eu sempre quis entender este retrato de Mishima. Ele parecia impor-me o enigma da esfinge: “Decifra-me ou te devoro”. Sim, era, exatamente, isso que eu sentia toda vez que contemplava estes olhos. Esse chamado-ameaça me lançou numa busca pelo conhecimento da vida e obra de Yukio Mishima, numa trilha que, pensava eu, só poderia terminar com uma justificativa para a fotografia de Eikoh Hosoe. Foi assim que incorri no que Barthes chama de “arrombamento do sentido” (2007, p. 90). Forcei relações que, segundo o fotógrafo, não existiram, nem existem<sup>13</sup>. Quis desenvolver o indesejável.

<sup>13</sup> No dia 12 de maio de 2012, encontrei Eikoh Hosoe, por acaso (ou sincronia), em uma galeria de arte de Tóquio. Muito atencioso e, surpreendentemente, aberto ao diálogo, Hosoe respondeu à colocação que fiz, sobre possíveis relações entre *Barakei* e *Confissões de uma Máscara*, dizendo que elas não existiam, que *Barakei* é a sua interpretação de Mishima.

Ao mesmo tempo que é inteligível, o haikai não quer dizer nada, e é por essa dupla condição que parece ofertado ao sentido de modo particularmente disponível, prestativo, como um hospedeiro polido que nos permite instalarmo-nos à vontade em sua casa, com nossas manias, nossos valores, nossos símbolos; a "ausência" do haikai (como se diz tanto de um espírito irreal quanto de um proprietário que viajou) solicita o suborno, o arrombamento, em uma palavra, a maior cobiça, a do sentido. (BARTHES, 2007, p. 91).

Foi Mishima quem me instigou a entrar em sua casa-foto-mundo. Mais do que isso, ele me lançou o desafio de entendê-lo. Dei início, então, a uma busca pelo sentido de *Barakei* através da imaginação da homossexualidade, do erotismo e do sadomasoquismo de Mishima, elementos que permeiam *Confissões de uma Máscara*. O entendimento desses aspectos da personalidade do modelo não me revelou, contudo, o sentido que eu buscava para a fotografia de Hosoe. E já não havia como reparar o dano causado à porta, arrombada que estava.



Figura 2: *Barakei* #6 (1961)

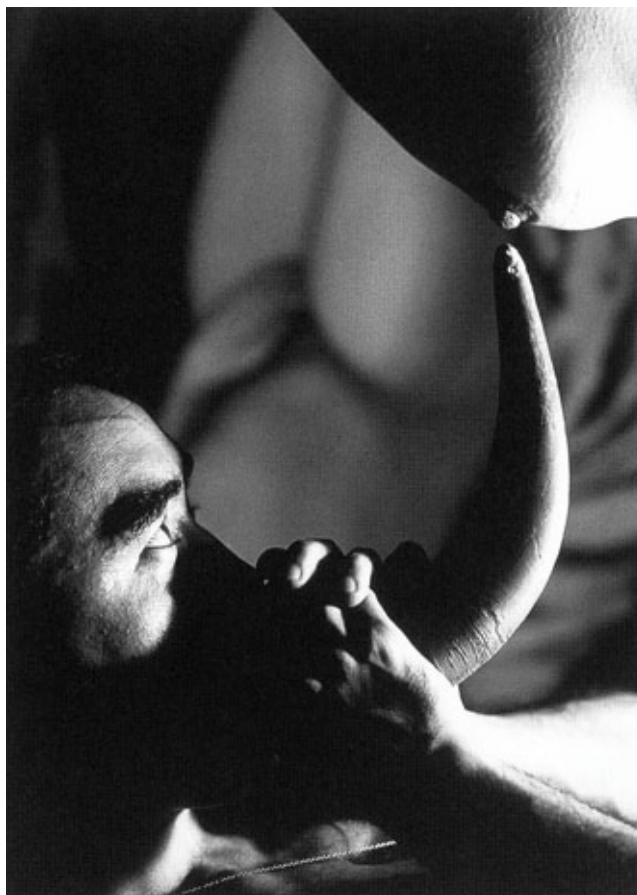


Figura 3: *Barakei* #12 (1961)

Acredito que a casa pode ser comparada ao mundo de *Barakei*. Os elementos já citados giram, nessa obra, sem que eu consiga estabelecer qualquer relação de causalidade entre eles. Não consigo ordená-los, pensá-los e estabelecer, entre eles, relações de causa e efeito para, então, descobrir a mensagem que, sentia eu, Mishima queria me passar. Eu, que já fui acusada de querer entender tudo e de ser esse o meu problema, admito: a “*imobilidade viva*” de *Barakei* me incomodou, diariamente, durante anos.

## 4 UM ENIGMA

*matsushima, ah,  
ah, matsushima, ah,  
ah, matsushima*<sup>14</sup>

Bashô

松 あ 松  
島 あ 島  
や 松 や  
島  
や

Para o professor, pesquisador e compatriota de Barthes, François Soulages, uma foto sozinha pode ser considerada como um haikai, precisamente, um haikai:

De fato, ***uma foto sozinha pode ser considerada como um aforismo ou como um poema, mais precisamente como um haikai. A melhor abordagem da fotografia é poética. Essa liberdade diante da foto explica a dificuldade que o receptor sempre sente diante dela:*** como abordá-la? Como entrar em sua poesia? Como deslocá-la para a arte? O observador é muito mais livre que no cinema e sempre pode ser ofuscado pelo fenômeno fotografado. Desse modo, diante de uma foto, ***a dificuldade é a mesma que diante de um haikai: é difícil a gente mesmo ser poeta.*** (SOULAGES, 2010, p. 200, grifo meu).

Mas, qual é a força de uma "foto sozinha"? Para Soulages, é uma força restrita, que só é liberada mediante a associação com a obra onde se encontra e, então, com o conjunto das obras do fotógrafo, com o conjunto das obras de outros fotógrafos e, contínua e crescentemente, numa busca pelo que Soulages chama de "dialética generalizante": “A transformação em obra no campo da fotografia é consequência de uma libertação – como se dá no parto – de energia e de uma libertação de forças cativas” (2010, p. 162).

<sup>14</sup> Onde *matsu* (松) significa “pinheiro” e *shima* (島), “ilha”.



Sim, a força dos olhos do modelo de *Barakei* #32 se liberou quando descobri de quem eram aqueles olhos: de um romancista e dramaturgo que acreditava lembrar o próprio nascimento (MISHIMA, 2004, p. 7) e que premeditou a própria morte.

O receptor é, totalmente, livre diante de uma foto, livre para interpretar, criar... Soulages afirma que há uma solicitação da foto, em direção ao receptor, no que se refere à criação: ela "solicita a criação de quem a vê" e isso, segundo o autor, é da sua natureza:

[...] própria natureza de uma foto que permite e faz apelo à projeção inconsciente e consciente do sujeito que a olha: ela abre para o imaginário, evoca o que está escondido, pede uma resposta ou então uma questão, **é desencadeadora de devaneios, de sonhos e de fantasmas, solicita a criação de quem a vê, é poética e não demonstrativa, é oferta de formas, é interrogação sobre si mesma e sobre os fenômenos.** (SOULAGES, 2010, p. 180, grifo meu).

Livres somos, diante de uma foto, e é assim que deve ser, já que não estamos diante do real. Para Soulages, o objeto da fotografia é inapreensível e, por isso, infotografável, é objeto-problema: "A fotografia não nos indica a transparência da realidade, mas, ao contrário, sua opacidade, seu enigma, seu segredo. A longo prazo, ela nos ensina [...]: não conhecemos o real". Assim, no seu enigma, a foto se aproxima, mais uma vez, do haikai: "Por ser enigma é que a fotografia, como um haikai, pede uma recepção poética e uma fala ao mesmo tempo sempre necessária e sempre inadequada" (2010, p. 107, 346).

No haikai de Bashô que abre este capítulo, aprecio saber que Matsushima "é tida como um dos lugares mais bonitos do Japão" e que "Bashô viajou dias para chegar até ela" (LEMINSKI, 2013, p. 118). Vejo seus ideogramas e imagino seus pinheiros, a conformação de seu relevo, se o mar é bravio ou não... Até esse haikai, eu nunca havia ido a Matsushima.

## 5 O GRANDE MESTRE

*Não siga os antigos.  
Procure o que eles procuraram.*  
Bashô

Para Paulo Leminski, Matsuo Bashô foi o grande mestre do haikai. No texto de apresentação de seu livro *Vida*, uma coletânea de biografias – entre elas a de Matsuo Bashô – escritas por Leminski na década de 80, Alice Ruiz escreve que o pai do haikai "deixava em cada verso e em cada gesto um ensinamento". A poetisa completa dizendo que "é assim que o zen é. Realiza-se e transmite-se através da prática" (RUIZ apud LEMINSKI, 2013, p. 12).

Roland Barthes afirma, em *O império dos signos*, que o haikai é o "ramo literário" do zen (2007, p. 98). Como expressão literária do zen-budismo – que é construído, segundo Ruiz, através da prática – o haikai seria também, puramente, prática. A poetisa diz mesmo que Bashô "se recusava a dar aulas de poesia" (RUIZ apud LEMINSKI, 2013, p. 12).

Ele, que para Alice "deve ter sido o primeiro hippie da história" (2013, p. 13), viajou, por todo o Japão "atrás de luas, lagos, templos dentro de florestas, buscando o vaga-lume do haikai", completa Leminski na biografia *Bashô: a lágrima do peixe*, de 1983 (2013, p. 84). Seria, então, "o vaga-lume do haikai" o disparador dessa poesia de dezessete sílabas? Lembro-me de os vaga-lumes do sítio, onde vivi até os quatro anos, serem pontos de luz na escuridão. Os arredores de cada um deles se mostravam no intervalo de um instante. Era quando eu podia ver o que existia ali. O vaga-lume ilumina algo, faz ver, era

isso que Bashô, em suas andanças pelo Japão feudal, procurava: o disparador, "o vaga-lume do haikai".

O ano passado dediquei a vagar pela costa. No outono, voltei a minha cabana às margens do rio e a limpei de teias de aranha. Aí, me surpreendeu o fim do ano. Quando veio a primavera e houve neblina no ar, pensei em ir a Oku, atravessando a barreira de Shirakawa. Tudo o que via me convidava a viajar, e estava tão possuído pelos deuses que não podia dominar meus pensamentos. Os espíritos do caminho me faziam sinais, e descobri que não podia continuar trabalhando. (BASHÔ apud LEMINSKI, 2013, p. 85).

*O chá vai acabar  
Os biscoitos de nata  
E então a chuva.*

"Quem para se engana". Porque tudo está sempre mudando. Embora o conhecimento desse aforismo budista tenha se dado em 2008, quando fui aluna do Prof. Paulo Coêlho na disciplina "Multiculturalismo e Budismo na Contemporaneidade", a apreensão, essa se deu há apenas um mês. Talvez o chá tenha sido, para mim, a rã de Bashô. O melhor chá verde que já tomei em terras brasileiras me transportou para o Japão num instante. No próximo, me trouxe de volta para perceber a sua concretude. No último, como num haikai, apreendi a sua transitoriedade.

***As discriminações que fazemos dizem respeito unicamente à aparência das coisas, não tendo qualquer fundamento na realidade.***

***Realidade no sentido budista é impermanência. Se a essência de uma coisa é a própria mutabilidade, tal coisa não tem realidade em si, e considerar essa individualização como real é pura ilusão de nossa mente condicionada.***

Não há no mundo individualidade alguma que possa ser considerada isoladamente fora de suas relações com o meio ambiente. Tudo vive em contínuo intercâmbio com o Todo. ***Desde a infância até a velhice, o corpo e a mente se transformam sem cessar; a qualquer momento em que queremos considerá-los permanentes, verificamos que estão em contínuo intercâmbio com o meio*** através da respiração, alimentação, ideias, pensamentos etc. Por mais

estranho que pareça, é impossível determinar seus limites precisos.

[...] Estritamente falando, o ser dura o tempo exato de uma dessas combinações de elementos dos planos físico e mental, pois no instante seguinte outra é a combinação existente.

***Certa vez o Buda perguntou aos Cramanas: – Qual a duração da vida? – Um deles respondeu que a duração da vida era o tempo de uma inspiração e expiração. O Mestre disse:***

***– Está bem, meu filho, pode-se dizer que tu tens progredido no Caminho.*** (SILVA; HOMENKO, s/d, p. 35-36, grifo meu).

O grande mestre do haikai também progredia no seu caminho para o zen, “uma fé que valoriza, absolutamente, a experiência imediata. A intuição. O aqui e agora. A superfície das coisas. O instantâneo. O pré ou post-racional” (LEMINSKI, 2013, p. 143). Nada mais fotográfico. E foi fotografando o vir-a-ser que Bashô viveu seus últimos vinte anos. Nesse intervalo de incontáveis inspirações e expirações, o mestre escrevia cada haikai como se fosse o último, como se fosse o seu “poema de morte” (LEMINSKI, 2013, p. 99).

Em um mundo onde o que permanece é, justamente, a impermanência, o haikai e a fotografia são esforços no sentido de se registrar o que Soulages chama de “objeto-problema”; Silva e Homenko, de “aparência das coisas”; Leminski, de “superfície das coisas”. Para mim, é isso que une essas duas artes. Na parte inicial de *Sendas de Ôku*, “o mais célebre dos relatos de viagem de Matsuô Bashô”, o grande mestre do haikai escreve (LEMINSKI, 2013, p. 86):

Remendei minhas calças rasgadas e troquei as tiras do meu chapéu de palha. A fim de fortalecer as pernas para a viagem, me untei de “moka” queimada. Logo a ideia da lua na ilha de Matsushima começou a apoderar-se de meus pensamentos. Quando vendi minha cabana e me mudei para o sítio de Sampu para esperar ali o dia da partida, pendurei este poema numa viga da minha choça (BASHÔ apud LEMINSKI, 2013, p. 85):

*a cabana de ervas secas  
(o mundo tudo muda)  
vira casa de bonecas*

Foi, quando de minha primeira viagem ao Japão, em 2009, que ganhei uma fotografia que muito se aproxima do haikai do chá. Nela, o avô de minha primeira anfitriã japonesa tira os óculos e clica o que vê: duas pilhas de livros, uma xícara com café em primeiro plano, um jardim japonês ao fundo. Um instante que só existiu para ele ficou registrado numa impressão da “Fujifilm”.



**Figura 4: sem título [2009?]**

Os vaga-lumes que Bashô perseguiu, em suas andanças, mostraram a ele seus arredores, em instantes que também ficaram registrados, como na

fotografia do avô de minha amiga. Mas vaga-lumes são seres minúsculos. Para acompanhá-los, é preciso, portanto, estar atenta:

*A velha lagoa:*

*Uma rã salta nela:*

*Oh! O ruído da água.*

Atenta porque tudo muda sempre. É por isso também que não podemos nos prender ou, como quer o budismo, nos apegar à realidade. O que existe é só o agora. Que se esvai sempre. Inexoravelmente. Por isso, fotografo. Por isso, Bashô escrevia haicais: "Haikai é apenas o que está acontecendo aqui e agora", disse ele a seu mestre zen (LEMINSKI, 2013, p. 94). Não é fuga da realidade, como em tantos poemas ocidentais, mas mergulho nela. Só assim se escuta o barulho da água, quando do pulo da rã.

***Quando nos dizem que foi o ruído da rã que despertou Bashô para a verdade do Zen, podemos entender (embora esta seja ainda uma maneira de dizer demasiadamente ocidental) que Bashô descobriu nesse ruído não o motivo de uma "iluminação", de uma hiperestesia simbólica, mas antes um fim da linguagem: há um momento em que a linguagem cessa [...], e é esse corte sem eco que institui, ao mesmo tempo, a verdade do Zen e a forma, breve e vazia, do haikai. (BARTHES, 2007, p. 98, grifo meu).***

Leminski explica que os poetas japoneses se referem a esse "fim da linguagem", de que fala Barthes, através da palavra *muga* (無我), onde *mu* (無) significa "sem" e *ga* (我), "eu" (HALPERN, 2001). Para o poeta, no estado de 無我, o que existe é só um "Eu maior", "que deixa as coisas serem, não as sufoca com seus medos e desejos, um eu que quase se confunde com elas" ([1986]).

## 6 O IDEOGRAMA, O HAICAI E A FOTOGRAFIA

*Quis gravar “Amor”*

*No tronco de um velho freixo:*

*“Marília” escrevi.*

Manuel Bandeira sobre um verso de  
Tomás Antônio Gonzaga

Concluir seria, como explica Barthes sobre “entender”, “uma maneira de dizer demasiadamente ocidental” e que, por isso, em nada contribui com este trabalho. Aqui, melhor do que estabelecer relações de causa e efeito é buscar as “relações significativas” de Flusser, características de um tempo que não é linear, mas mágico:

O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. ***No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo.*** (FLUSSER, 1985, p. 7, grifo meu).

E de uma natureza onde tudo está em movimento:

[...] nenhuma sentença integral completa de fato um pensamento. ***O homem que vê e o cavalo que é visto não permanecem imóveis. O homem, antes de olhar, estava pensando em cavalgar. O cavalo escolheu quando o homem tentou segurá-lo.*** [...] E embora possamos, talvez, encadear muitas cláusulas numa única sentença composta, o movimento extravasa de todos os lados, como a eletricidade de um fio descoberto. Na Natureza, todos os processos são inter-relacionados; de modo que não poderia haver sentença completa [...], a não ser uma única: a que exigisse o tempo todo para ser pronunciada. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p. 117, grifo meu).

Assim, arrisco dizer que as ideias de Barthes e Leminski a respeito das similaridades entre o haikai e a fotografia reverberam em mim tanto quanto as de Soulages. Concepções que, a princípio, julguei como diametralmente

opostas, agora, complementam-se nas “relações significativas” que as vejo estabelecerem com as minhas próprias experiências.

Na “dialética generalizante” de Soulages, busco 松島 em outros lugares do Japão-que-conheço-por-experiência. Imagino se seus pinheiros são como os de Onomichi, se o mar é calmo como o de Miyajima... É fácil se deixar levar pelo “*brilho-sentido*” radiado pelos ideogramas (MUKAI apud CAMPOS, 2000, p. 19, grifo do autor). Afinal, “sua etimologia é constantemente visível” (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p. 13): a árvore (木) está ali, ela mesma, “dentro” do pinheiro. O que me traz de volta para o aqui e agora é a concretude dos olhos e da rosa de Mishima, o chá verde, a chuva.

No Japão do intercâmbio, fotografei pouco. Precipitadamente, julguei a realidade eterna. E voltei de lá com uma foto na cabeça. A cena da foto que eu nunca fiz estaria lá quando eu voltasse. Foi isso que pensei. Mas “o mundo tudo muda”, disse mesmo o grande mestre.

A foto que eu nunca fiz acabou virando um haikai ainda lá, no Japão:

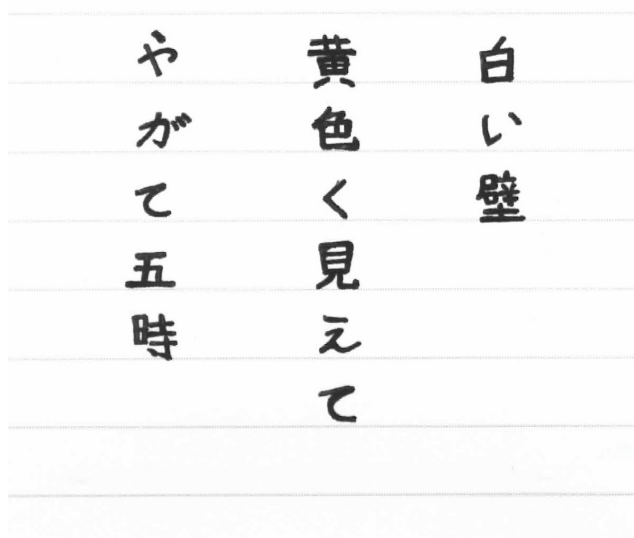


Figura 5: sem título (2013)



A leitura, da direita para a esquerda e de cima para baixo, é a seguinte:

*shiroi kabe*  
*kiroku miete*  
*yagate go ji*

Algo como:

*Branca parede*  
*A vejo amarela*  
*Quase cinco horas*

No começo, era meu relógio de pulso, marcando 4h40 da tarde, que dava significado à mudança na coloração da luz projetada na parede da escola. Depois, foi a parede que passou a me lembrar do relógio, da hora de ir embora. A parede amarela dava significado ao horário marcado no relógio, e este dava significado à parede amarela. Tal como no haikai de Manuel Bandeira que abre este capítulo.

A foto que eu nunca fiz virou haikai-de-verdade, em japonês, onde os ideogramas brilham como estrelinhas no vidro: 白 (*shiro*: “branco”), 壁 (*kabe*: “parede”), 黄 (*ki*: “amarelo”), 色 (*iro*: “cor”), 五 (*go*: “cinco”), 詩 (*ji*: “hora”). E eu, quase que no meio deles: o ideograma para “ver” é um “olho” (目) com pernas.

## 7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. il. (Saraiva de Bolso).

CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Edusp, 2000.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECO, Umberto. **Como se Faz uma Tese**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985. Disponível em: <<http://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/05/filosofia-da-caixa-preta.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2013.

HALPERN, Jack (Ed.). **The Kodansha Kanji Learner's Dictionary**. Tokyo: Kodansha International, 2001. Os trechos usados foram traduzidos por mim.

LEÃO, Maria Lilia. Flusser e a liberdade de pensar, ou Flusser e uma certa geração 60. In: FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985. Disponível em: <<http://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/05/filosofia-da-caixa-preta.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2013.

LEMINSKI, Paulo. **Vida**: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski: 4 biografias. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Zen e a fotografia**. [S.l.: s.n.], [1986]. Disponível em: <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2013/05/O-zen-e-a-fotografia-Leminski.pdf>>. Acesso em: 8 dez. 2013.

MISHIMA, Yukio. **Confissões de uma máscara**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MUNARI, Bruno. **Design e Comunicação Visual**: contribuição para uma metodologia didática. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

OKA, Mayumi. **Rapid Reading Japanese**: improving reading skills of intermediate and advanced students. Tokyo: The Japan Times, 2011. Os trechos usados foram traduzidos por mim.

SCURFIELD, Elizabeth; SONG, Lianyi. **Beginner's Chinese Script**. London: Hodder Education, 2003. O trecho usado foi traduzido por mim.

SILVA, Georges da; HOMENKO, Rita. **Budismo**: psicologia do autoconhecimento. São Paulo: Pensamento, s/d.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SUZUKI, Tae. Fala/Folha, Forma/Figura (Palavra/Imagem). **Revista USP**, São Paulo, n. 16, dez./fev. 1992/93. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/16/06-taesuzuki.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2013.

A WORLD of Eikoh Hosoe: spherical dualism of photography. Kyoto: Seigensha, 2006.

YAMAGUCHI, M. (Comp.). **Waei**: nihon no bunka, kankō, rekishi jiten = **A Japanese-English Dictionary**: of culture, tourism and history of Japan. [Tokyo]: Sanshusha, 2010. Dicionário eletrônico.

## **ANEXO**

# **A Rose as Meeting-place: An analysis of the relations between the novel *Confessions of a Mask* and the photographic essay *Barakei***

**Applicant: Thaís Regina dos Santos**

**Academic Adviser: Prof. PhD Wagner Antonio Rizzo**

## **1 ABSTRACT**

A rose is probably the most significant element that unites two renowned Japanese masterpieces: the novel *Confessions of a Mask*, written by Yukio Mishima, and the photographic essay *Barakei*, by Eikoh Hosoe. The main objective of this research is to look for more elements shared by the two books in order to verify the hypothesis of the construction of *Barakei* based on *Confessions of a Mask*.

## **2 DEVELOPMENT**

Between the years of 1961 and 1962, the Japanese photographer Eikoh Hosoe and the novelist and dramatist Yukio Mishima produced the photographic essay *Barakei*<sup>1</sup>. Behind the camera, a young and talented photographer. At the age of 28, Hosoe had already won two awards because of his photographs. The most important came from the Japan Photo Critics Association, in 1961: the Most Promising Photographer Award. On the opposite side, in front of Hosoe's camera, a famous and shy writer. At the age of 36, Mishima had already written thirteen novels, as *Confessions of a Mask* (1949) and *The Temple of the Golden Pavilion* (1959), books that had brought him international fame.

According to the photo-historian and author Mark Holborn (1999), in *Barakei*, "Hosoe and Mishima worked on an erotic, morbid, theatrical exploration through photography". Holborn adds that "according to Hosoe, ***Mishima was in fact shy. The performance [in Barakei] was an audacious act of self-exposure which may have given substance to what his language had already described***". (The italics are mine).

In the essay named *Eikoh Hosoe* (1999), Mark Holborn describes aspects of the production of *Barakei*. The location where Hosoe photographed Yukio Mishima was the writer's house, built in rococo style. According to Holborn, the theatricality of the house contributed to Mishima's performance in *Barakei*: "Mishima sits at a marble

---

<sup>1</sup>In the Japanese language, the word *bara* means rose (the flower) and *kei*, penalty, punishment. The first edition of *Barakei* is from 1963. At that time, the English version of the book received the title of *Killed by Roses*. After eight years, in 1971, *Barakei* was re-released. Now with the content divided in five sections: Sea and Eyes, Eyes and Sins, Sins and Dreams, Dreams and Death, and Death. The second edition of *Barakei* was published in English with the title of *Ordeal by Roses*.

table (...), struck by an arrow of light, or reclines on a stone seat, his torso naked above Levi's™ jeans". By placing Mishima on a marble zodiac and wrapping him in a garden hose, Hosoe brought to life the "masochistic world" of *Confessions of a Mask's* protagonist. Holborn believes that the complex photographs, with various layers and, apparently, solarized – produced for *Barakei* "long before manipulation of the image" – indicate the "technical virtuosity" of Eikoh Hosoe.

### 3 OBJECTIVES AND JUSTIFICATION

The main objective of this research is to verify the hypothesis of the construction of *Barakei* based on *Confessions of a Mask*. Published in 1949, when Mishima was 24 years old, this novel is rich in autobiographical elements. In the passage below, where *Confessions of a Mask's* protagonist remembers his childhood, it is possible to identify two elements that are also present in photographs of *Barakei*. They are the rose and the death.

Although as a child I read every fairy story I could lay my hands on, I never liked the princesses. I was fond only of the princes. ***I was all the fonder of princes murdered or princes fated for death. I was completely in love with any youth who was killed.***

But I did not yet understand why, ***from among Andersen's many fairy tales, only his "Rose-Elf" threw deep shadows over my heart, only that beautiful youth who, while kissing the rose given him as a token by his sweetheart, was stabbed to death and decapitated by a villain with a big knife.*** I did not yet understand why, ***out of Wilde's numerous fairy tales, it was only the corpse of the young fisherman in "The Fisherman and His Soul", washed up on the shore clasping a mermaid to his breast, that captivated me.*** (MISHIMA, 1958, p. 20-21). (The italics are mine).

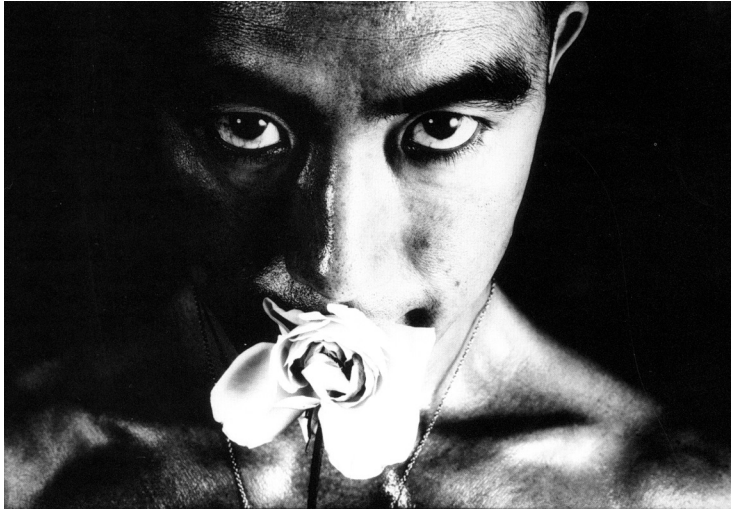
The identification and analysis of the relations between *Confessions of a Mask* and *Barakei* will build a kind of knowledge that can contribute to both researchs in the "Photography and Literature" area as well to photographic essays produced from literature.

It is important to emphasize that this research is probably unprecedented in Japan and in Brazil. The keyword "barakei" (薔薇刑) – written firstly in roman letters and then in ideograms – was not found neither at Japan's Directory Database of Research and Development Activities (ReaD)<sup>2</sup> nor at Lattes Database<sup>3</sup>, an equivalent to ReaD in Brazil. According to professor Christine Greiner (2011) – one of the most respected

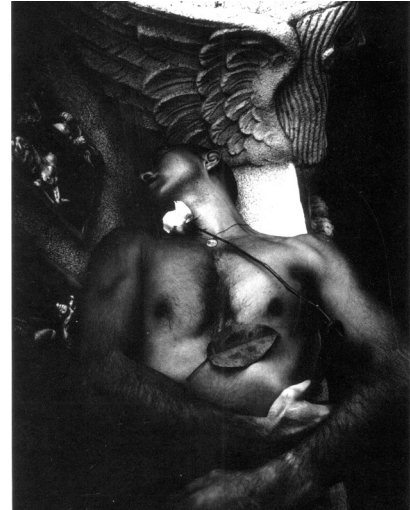
---

<sup>2</sup>DIRECTORY Database of Research and Development Activities. [http://read.jst.go.jp/index\\_e.html](http://read.jst.go.jp/index_e.html). Access in May 24 2011.

<sup>3</sup>PLATAFORMA Lattes. <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do;jsessionid=A626B02D F8E6E26A1C350BD1E7B9A811.node5>. Access in May 24 2011.



1 The rose



2 The death



3 The meeting

Photographs 1 and 2: *Barakei* #32 (1961) and *Barakei* #38 (1961) (EIKOH Hosoe. Köln: Könemann; New York: Aperture, 1999)

Photograph 3: Eikoh Hosoe (EIKOH Hosoe, Photography. <http://www.clair.me/exhibitions/eikoh-hosoe-photography/>. Access in May 25 2011)

experts in Japanese contemporary art in Brazil –, “in the last decade, there was a notable titles’ growth in Brazil about the nipponic culture, but the majority concentrates in two extremes: the tradition and the pop culture”. For the author, there is in Brazil a “very significant editorial gap” related to Japan’s postwar period, from 1945 to 1970. The present study has the potential to help filling the gap which Greiner refers to.

The development of this research in a Japanese university is fundamental due to two main aspects. Firstly, both access to the bibliography related to Japan’s postwar period and immersion in Japanese culture will help me understand meanings which are present in *Barakei*.

***It is impossible to look at postwar Japanese photography without recognizing the effect of the almost inconceivable events of 1945 upon the collective imagination of the nation.*** It is difficult to find a language with which to describe those events. For many years no vocabulary was sufficient to encompass the enormity of its implication. ***For those of us born after that date on another continent, the***

*event is abstracted and symbolized, but remains unimaginable.*  
(HOLBORN apud EIKOH, 1999, p. 5). (The italics are mine).

This study also gains in quality if developed in Japan with the collaboration of Eikoh Hosoe. Interviews with this master of fine photography, who is now 78 years old, can help me understand the construction process of his masterpiece.

#### 4 METHODOLOGY

Developed as an analysis of content, this research will describe the elements that *Confessions of a Mask* and *Barakei* share. Then the material will be subjected to two procedures: the analysis and the interpretation.

The analysis of the relations between the two masterpieces will be carried out based on the interviews with Hosoe and on a bibliographical research which starts with the books and articles referred below:

- A WORLD of Eikoh Hosoe: Spherical Dualism of Photography. Kyoto: Seigensha, 2006;
- BARAKEI: Ordeal by Roses. New York: Aperture, 2002;
- BRUNET, François. **Photography and Literature**. Reaktion Books, 2009;
- HOLBORN, Mark. Eikoh Hosoe and Yukio Mishima: The Shadow in the Time Machine. In: **Art Forum International**. V. XXI, #6. 1983;
- SHIONOIRI, Yayoi. The Creation of A Myth through the Destruction of Another: Hosoe Eikoh's Photographs of Mishima Yukio in Barakei. In: **Modern Art Asia**. #1, November 2009.

#### 5 BIBLIOGRAPHY

EIKOH, Hosoe. Köln: Könemann; New York: Aperture, 1999. (Series Aperture Masters of Photography). Essay by Mark Holborn.

GREINER, Christine. Repensando a guerra e a história a partir do corpo. <http://www.let.unb.br/projetolet/file.php/1/docsitelet/introdigarashi.docx>. Access in May 24 2011. The passages used were translated by myself.

MISHIMA, Yukio. **Confessions of a Mask**. Translated by Meredith Weatherby. New York: New Directions Books, 1958.